

Eisenstein

La historia de las vanguardias soviéticas de los años 20 es la historia de una revolución cultural llevada a cabo por los hijos disidentes de una burguesía desclasada. Como se sabe, justo cuando el experimentalismo de las vanguardias hubiera podido emanciparse de la herencia ideológica del iluminismo burgués, el stalinismo lo sustituyó por la búsqueda de una salida "objetivamente revolucionaria" a los problemas de una nueva cultura. La obra de Sergei Eisenstein constituye una especie de balance de las experiencias teóricas de aquella vanguardia soviética.

Nacido en Riga en 1898, había entrado en el teatro Meyerhold como decorador. 1924 es el año de *La huelga*. Los films que pretenden ser una "auténtica representación de la vida" tienen en general una estructura lineal: las horas, los días, los meses, los años. La narración de *La huelga*, en cambio, se desarrolla sobre dos únicos ejes: el suicidio de un obrero que origina la huelga que, a su vez, origina la intervención de la policía, y toda una larga serie de episodios heterogéneos.

Hay pocos films de los que se haya dicho y escrito tanto como de *El acorazado Potemkin*. En 1925 se cumplía el vigésimo aniversario de la revolución armada de 1905 y el gobierno había encargado la realización de dos films. *El acorazado Potemkin* era uno de ellos. Originariamente, el argumento abarcaba la historia de la revolución desde la guerra ruso-japonesa hasta el levantamiento armado en Moscú. Después de los primeros episodios filmados en San Petersburgo, en abril de ese mismo año el equipo se vio obligado a trasladarse al sur a causa del mal tiempo. En Odessa debían filmarse dos escenas: una huelga de obreros del puerto y el amotinamiento del acorazado Potemkin. Pero entonces se dieron cuenta de que sería imposible acabar a tiempo el film para los festejos y se decidió transformar en un film autónomo uno solo de los ocho episodios previstos en el guión.

Algunos gobiernos vieron en *El acorazado*... una vulgar obra de propaganda subversiva y, en consecuencia, desencadenaron contra ella su odio político. En muchos países (la Argentina incluida), su proyección pública fue prohibida durante años o permitida con numerosos cortes. En todos esos casos, invariablemente, se trató de una actitud oportunista, prejuiciosa y, en última instancia, irremediablemente estúpida.



VERA

EISENSTEIN COMENZÓ A ESCRIBIR SUS MEMORIAS EN 1946 EN EL HOSPITAL DEL KREMLIN, IMPOSIBILITADO DE MOVERSE DESPUÉS DE HABER SUFRIDO UN ATAQUE CARDÍACO. EN EL CAPÍTULO DEDICADO AL COLOR EN EL CINE HABLÓ DEL PROCESO QUE LO LLEVÓ A CONVERTIRSE EN UNA HERRAMIENTA OBEDIENTE PARA EL ARTESANO.

No sé si todo lo que me condujo a mi primer trabajo sobre el color se debe llamar suerte o un accidente afortunado. Pero la cadena de accidentes es indiscutible, y esa fue la cadena que llevó a la obra misma. En verdad, la combinación de lo inesperado y lo accidental determinó la solución de los problemas concretos del color.

El color en el cine me ha ocupado durante tanto tiempo que considero que toda la etapa de mi trabajo en el cine en blanco-negro-gris es trabajo en el campo del color y, en este campo, limitado a un espectro de valores de un solo tono. El trabajo sobre el color mismo también me ocupó mucho tiempo, sólo que, es verdad, desde la época en que parecía que el problema técnico había sido solucionado por fin.

Hay distintas clases de pioneros. Algunos se dedican al desarrollo y elaboración de los recursos técnicos y se sumergen en trabajos destinados a perfeccionar los últimos fenómenos técnicos. Existían tales entusiastas por el sonido en una época en que el sonido todavía no permitía independencia respecto de la película y una combinación a voluntad con ésta. Existían entusiastas así para dominar el color cuando éste exigía una cantidad sin precedentes de luz, un cubo óptico y tres películas de distintos tonos pasando por un solo proyector, para captar en la pantalla, en una especie de confetti tosco, de muchos tonos, colores sin matices, tonos sin semitonos y los colores de la realidad deformados más allá de toda posibilidad de reconocimiento.

Yo no soy en modo alguno ese tipo de precursor. No me atrae la investigación que tiene como punto de partida la perfección de la reproducción de una soprano que al principio no es distinguible en el cine sonoro de un tenor ronco. Pues considero que, antes de iniciar la verdadera investigación, tiene que haber una seguridad de que el registro claro de un piano y un indiscutible sonido de violín es técnicamente posible desde la pantalla. Sólo a partir de ese momento puede comenzar la verdadera investigación en el campo del contrapunto sonoro-visual. Sin eso no es posible lograr nada en la estética de la cinematografía audiovisual.

Lo mismo ocurre con el color.

Mi primer proyecto casi incoherente para una película en color (*Giordano Bruno*), y la primera película en color concebida en detalle (*Pushkin*), quedaron en un estante en cuanto se hizo claro que las técnicas necesarias se encontraban todavía en una etapa tan infantil que no era posible garantizar una solución única del problema de la forma.

El tema siguiente, *Iván el Terrible*, resultó ser uno en el cual la mayor parte de sus dos tercios iniciales estaba en una escala accesible para la cinematografía en color: el blanco tradicional, el gris y el negro con la más rica variedad de texturas, desde el brillo metálico del brocado de varias calidades y aspectos, pasando por el material y la tela, hasta el juego suave de las pieles, incluida toda la gama de matices de las superficies peludas desde la marta cebellina y el zorro hasta el lobo y el oso, castaños en su pelambre y blancos en las alfombras y sus duplicados.

Hace muchísimo tiempo vi los primeros ejemplos de cine en color.

Fueron las primeras escenas de hadas de Méliès pintadas a mano: un reino submarino, donde guerreros de armadura de color amarillo vivo se escondían en las fauces de ballenas verdes; donde hechiceras azules y rosadas nacían de la espuma de mar.

Muy pronto, después de eso, aparecieron las películas en colores naturales.

Mis propios pasos en el uso del color eran la conocida bandera roja pintada a mano de *Potemkin*, y el montaje menos conocido de trozos breves de película, nítidamente teñidos de varios colores, en las escenas en torno de la desnatadora y el casamiento del toro en *La línea general*.

Sea como fuere, recibí una proposición para dedicarme a trabajos serios con el cine en color. Por supuesto, como era de esperar, el tema propuesto fue postulado debido a su "colorido" natural. El material temático tan colorido (y al mismo tiempo muy interesante y aceptable ideológicamente para la "dirección") era descrito con los colores más encendidos (!) como el tema de... Giordano Bruno.

Italia, sabe... Ropas del Renacimiento.

Hogueras...

Otros dos temas llegaron con éste al mismo tiempo. Uno apareció por sí mismo y era el coronel Lawrence y la rebelión musulmana en Asia.

La figura de Lawrence como problema psicológico no podía dejar de excitar a cualquier lector que conociera no sólo *Rebelión en el desierto*, sino también la espantosa confesión íntima de nihilismo, de bancarrota espiritual y desesperación dostoievskiana de los cuales el relato de las aventuras militares de Lawrence está impregnado en su trabajo más completo, *Los siete pilares de la sabiduría*. Es cierto que aquí el color sólo representa, por el momento, el papel menor del estandarte verde del Profeta y los turbantes verdes de sus capitanes. Y además, cuán magníficamente describe Lawrence a la anciana de una de las tribus árabes, quien, como nunca había visto ojos azules, pregunta al oficial de inteligencia de ojos azules si lo que brillaba a través de sus órbitas era el cielo. Pero el turbante verde no pertenece tanto a las obras del coronel como a una novela inglesa sobre un tema similar. En verdad, para mayor libertad en el manejo del material, la película no debería ser demasiado detalladamente biográfica, y la escena de la acción tendría que ser distinta, la base de operaciones no menos popular para el coronel: Irán.

El otro tema volvía a ser histórico.

Era inevitable que buscaran el pasado lleno de colorido en las fronteras entre la Edad Media y el Renacimiento. Este tema, siempre sobre la base de los vivos colores de la vestimenta, me fue llevado, como una pantufla en la boca de un terrier, por uno de los lectores de la Comisión de Asuntos Cinematográficos.

El tema era... la peste.

¿Por qué la peste? ¿Por qué no la viruela o el tifus?

El tema me cautivó, aunque por poco tiempo, no por su colorido; sino por una razón muy diferente: un solo esbozo gráfico. Porque ofrecía una oportunidad para basar la película en la forma en que, a medida que la peste se extendía, el "colorido" tan caro al corazón de la jefatura era devorado cada vez más por el negro...

Desde otro punto de vista, con otros materiales, ese mismo tema de la riqueza de la vida sensual (¡y llena de colores!) devorada por la petrificación mortificante, también me entusiasmaba. Se trata de la forma en que resolví la parte central del drama sobre el oro, en la película proyectada (y el guión terminado) de la novela de Blaise Cendrars *El oro de Sutter*.

Al principio quería hacer esa biografía de ficción del capitán Sutter en los estudios de la Paramount en Norteamérica. Quería expresar el papel desastroso que tuvo la fiebre del oro en las tierras californianas de Sutter, la destrucción y ruina de sus fértiles campos, y de él mismo, por medio de la vívida impresión que me produjeron los buscadores de oro que todavía hoy siguen trabajando.

Esas montañas de escombros que hoy se descargan, como en tiempos de Sutter, de los campos auríferos semidevastados, yacen sobre el fértil verdor de los terrenos circundantes. Los huertos en flor, los campos, los prados y las tierras arables mueren bajo la gris capa de piedra sin alma. La muralla de piedra avanza implacable, incesante, inconteniblemente sobre el verde, aplastando los intensos brotes de la vida para ratificar el hambre de oro.

La Fiebre del Oro de 1849 atrajo a California a cientos de miles de los que buscaban el metal precioso que en tan gran medida supera el valor del trabajo invertido en él. Resulta difícil obligarse a la demencia que experimenta la gente víctima de la locura del oro. Aunque por medio de una pequeña muestra que experimenté yo, puedo imaginar con facilidad qué tifón, qué huracán, qué locura de pasión tiene que haber sido esta búsqueda elemental del oro. Una vez, muchísimo más tarde, en la República de Kabardino-Balkaria, me encontraba en un lugar en las montañas donde se acababa de descubrir oro.

Un cañadón angosto.

Un arroyo.

Unas pocas máquinas primitivas, destartaladas, para lavar el oro.

Mi compañero y guía (¡como se puede imaginar, era uno de los camaradas de más jerarquía de la NKVD de la república!) se agachó y recogió unos cuantos puñados de tierra barrosa.

La tierra fue depositada en un gran plato de lata.

El ritmo de balanceo del plato de lata la lavó cuidadosamente.

Y de pronto se pudieron ver unos granos en el fondo.

¡Oro!

Me pareció que la tierra temblaba bajo nuestros pies, que estaba a punto de abrir sus entrañas y exhalar de repente, a través de su fangosa superficie parda, cubierta de matas de hierbas, millones de granos apenas visibles de polvo de oro... ¡oro!

Resulta fácil imaginar a personas que se lanzan sobre esa tierra, que tratan de abrazarla, ebrias con ese contacto con la riqueza dispersa bajo las suelas de sus botas; personas dispuestas a matar al dueño de los pies que osen pisar ese mar de oro, oculto bajo la opaca capa de tierra; personas decididas a lavar esa tierra inmoral y lascivamente rica, con la sangre caliente de cualquier competidor que se atreva a usurpar la salpicadura invisible de los granos de oro...

Los pies de miles de esos locos pisotean la tierra de Sutter, millares de manos la desgarran y la rompen; los dientes de miles de personas, que han llegado corriendo de todos los rincones de la tierra, están dispuestos a clavarse en la garganta, unos de otros, para obtener un trocito de la tierra que lleva en sus entrañas esa extraña cosecha del metal amarillo pálido.

El paraíso florecido de los huertos y campos californianos del capitán Sutter es pisoteado y vejado por sucias hordas ávidas de oro.

Y Sutter queda arruinado...

Pero el altivo anciano lanza miles de pleitos contra la horda invasora millares de acciones legales en respuesta a la terca invasión y ocupación de sus tierras.

Fue en California donde creció la ciudad de San Francisco, a partir de una pequeña misión que llevaba el nombre del santo.

Y creció inesperadamente y en forma extraña.

La bahía había quedado atestada de una masa como de arenques, de barcazas y barcos que se apiñaban en todos los ancladeros posibles.

Los barcos dejaban caer el ancla y quedaban anclados para siempre.

Los espacios entre los barcos se entrecruzaron de planchadas y más tarde fueron rellenados con arena.

En las cubiertas brotaron chozas.

Un solo piso. Después dos. Tres.

Las bodegas se convirtieron en sótanos.

Las cubiertas se unieron en calles y callecitas laterales.

La invasión de cubiertas y bodegas cubrió la superficie de la bahía mientras las montañas de escombros tapaban los verdes prados, tal como la arena misteriosamente susurrante cubre el paraíso otrora verde (ahora un salar en Asia Central).

De pronto un hombre, vigoroso y decidido, lanza un desafío a esa ciudad de barcos y barcazas que se aferra con tenacidad, como un pulpo, a la costa y las colinas circundantes, en una erupción de caseríos.

Entonces una nueva manada cae sobre California en una nube. Esta vez es una manada negra.

En la década de 1850 a 1860, la vestimenta de un abogado se componía de una larga levita y un alto sombrero de copa, peludo, como los que conocemos de los retratos de Lincoln y sus colegas de la profesión legal. Miles de levitas negras y sombreros de copa, como las bandadas de cuervos y las despeinadas águilas negras de las estepas, cayeron sobre San Francisco, pues era inminente una lucha sin precedentes: la lucha de todo un pueblo contra un hombre.

Y la tercera manada, negra y horrenda, dibujada en silueta contra los mástiles y faroles, en la bruma costera y la negrura de la noche de California, se extiende sobre las tierras del capitán

POR SERGEI EISENSTEIN



Color

EISENSTEIN COMENZÓ A ESCRIBIR SUS MEMORIAS EN 1946 EN EL HOSPITAL DEL KREMLIN, IMPOSIBILITADO DE MOVERSE DESPUÉS DE HABER SUFRIDO UN ATAQUE CARDÍACO. EN EL CAPÍTULO DEDICADO AL COLOR EN EL CINE HABLÓ DEL PROCESO QUE LO LLEVÓ A CONVERTIRSE EN UNA HERRAMIENTA OBEDIENTE PARA EL ARTESANO.

No sé si todo lo que me condujo a mi primer trabajo sobre el color se debe llamar suerte o un accidente afortunado. Pero la cadena de accidentes es indiscutible, y esa fue la cadena que llevó a la obra misma. En verdad, la combinación de lo inesperado y lo accidental determinó la solución de los problemas concretos del color.

El color en el cine me ha ocupado durante tanto tiempo que considero que toda la etapa de mi trabajo en el cine en blanco-negro-gris es trabajo en el campo del color y, en este campo, limitado a un espectro de valores de un solo tono. El trabajo sobre el color mismo también me ocupó mucho tiempo, sólo que, es verdad, desde la época en que parecía que el problema técnico había sido solucionado por fin.

Hay distintas clases de pioneros. Algunos se dedican al desarrollo y elaboración de los recursos técnicos y se sumergen en trabajos destinados a perfeccionar los últimos fenómenos técnicos. Existían tales entusiastas por el sonido en una época en que el sonido todavía no permitía independencia respecto de la película y una combinación a voluntad con ésta. Existían entusiastas así para dominar el color cuando éste exigía una cantidad sin precedentes de luz, un cubo óptico y tres películas de distintos tonos pasando por un solo proyector, para captar en la pantalla, en una especie de confetti tosco, de muchos tonos, colores sin matices, tonos sin semitonos y los colores de la realidad deformados más allá de toda posibilidad de reconocimiento.

Yo no soy en modo alguno ese tipo de precursor. No me atrae la investigación que tiene como punto de partida la perfección de la reproducción de una soprano que al principio no es distinguible en el cine sonoro de un tenor ronco. Pues considero que, antes de iniciar la verdadera investigación, tiene que haber una seguridad de que el registro claro de un piano y un indiscutible sonido de violín es técnicamente posible desde la pantalla. Sólo a partir de ese momento puede comenzar la verdadera investigación en el campo del contrapunto sonoro-visual. Sin eso no es posible lograr nada en la estética de la cinematografía audiovisual.

Lo mismo ocurre con el color.

Mi primer proyecto casi incoherente para una película en color (*Giordano Bruno*), y la primera película en color concebida en detalle (*Pushkin*), quedaron en un estante en cuanto se hizo claro que las técnicas necesarias se encontraban todavía en una etapa tan infantil que no era posible garantizar una solución única del problema de la forma.

El tema siguiente, *Iván el Terrible*, resultó ser uno en el cual la mayor parte de sus dos tercios iniciales estaba en una escala accesible para la cinematografía en color: el blanco tradicional, el gris y el negro con la más rica variedad de texturas, desde el brillo metálico del brocado de varias calidades y aspectos, pasando por el material y la tela, hasta el juego suave de las pieles, incluida toda la gama de matices de las superficies peludas desde la marta cebellina y el zorro hasta el lobo y el oso, castaños en su pelambre y blancos en las alfombras y sus duplicados.

Hace muchísimo tiempo vi los primeros ejemplos de cine en color.

Fueron las primeras escenas de hadas de Méliès pintadas a mano: un reino submarino, donde guerreros de armadura de color amarillo vivo se escondían en las fauces de ballenas verdes; donde hechiceras azules y rosadas nacían de la espuma de mar.

Muy pronto, después de eso, aparecieron las películas en colores naturales.

Mis propios pasos en el uso del color eran la conocida bandera roja pintada a mano de *Potemkin*, y el montaje menos conocido de trozos breves de película, nítidamente teñidos de varios colores, en las escenas en torno de la desnatadora y el casamiento del toro en *La línea general*.

Sea como fuere, recibí una proposición para dedicarme a trabajos serios con el cine en color. Por supuesto, como era de esperar, el tema propuesto fue postulado debido a su "colorido" natural. El material temático tan colorido (y al mismo tiempo muy interesante y aceptable ideológicamente para la "dirección") era descrito con los colores más encendidos (!) como el tema de... Giordano Bruno.

Italia, sabe... Ropas del Renacimiento.

Hogueras...

Otros dos temas llegaron con éste al mismo tiempo. Uno apareció por sí mismo y era el coronel Lawrence y la rebelión musulmana en Asia.

La figura de Lawrence como problema psicológico no podía dejar de excitar a cualquier lector que conociera no sólo *Rebelión en el desierto*, sino también la espantosa confesión íntima de nihilismo, de bancarrota espiritual y desesperación dostoievskiana de los cuales el relato de las aventuras militares de Lawrence está impregnado en su trabajo más completo, *Los siete pilares de la sabiduría*. Es cierto que aquí el color sólo representa, por el momento, el papel menor del estandarte verde del Profeta y los turbantes verdes de sus capitanes. Y además, cuán magníficamente describe Lawrence a la anciana de una de las tribus árabes, quien, como nunca había visto ojos azules, pregunta al oficial de inteligencia de ojos azules si lo que brillaba a través de sus órbitas era el cielo. Pero el turbante verde no pertenece tanto a las obras del coronel como a una novela inglesa sobre un tema similar. En verdad, para mayor libertad en el manejo del material, la película no debería ser demasiado detalladamente biográfica, y la escena de la acción tendría que ser distinta, la base de operaciones no menos popular para el coronel: Irán.

El otro tema volvía a ser histórico.

Era inevitable que buscaran el pasado lleno de colorido en las fronteras entre la Edad Media y el Renacimiento. Este tema, siempre sobre la base de los vivos colores de la vestimenta, me fue llevado, como una pantufla en la boca de un terrier, por uno de los lectores de la Comisión de Asuntos Cinematográficos.

El tema era... la peste.

¿Por qué la peste? ¿Por qué no la viruela o el tifus?

El tema me cautivó, aunque por poco tiempo, no por su colorido; sino por una razón muy diferente: un solo esbozo gráfico. Porque ofrecía una oportunidad para basar la película en la forma en que, a medida que la peste se extendía, el "colorido" tan caro al corazón de la jefatura era devorado cada vez más por el negro...

Desde otro punto de vista, con otros materiales, ese mismo tema de la riqueza de la vida sensual (¡y llena de colores!) devorada por la petrificación mortificante, también me entusiasmaba. Se trata de la forma en que resolví la parte central del drama sobre el oro, en la película proyectada (y el guión terminado) de la novela de Blaise Cendrars *El oro de Sutter*.

Al principio quería hacer esa biografía de ficción del capitán Sutter en los estudios de la Paramount en Norteamérica. Quería expresar el papel desastroso que tuvo la fiebre del oro en las tierras californianas de Sutter, la destrucción y ruina de sus fértiles campos, y de él mismo, por medio de la vívida impresión que me produjeron los buscadores de oro que todavía hoy siguen trabajando.

Esas montañas de escombros que hoy se descargan, como en tiempos de Sutter, de los campos auríferos semidevastados, yacen sobre el fértil verdor de los terrenos circundantes. Los huertos en flor, los campos, los prados y las tierras arables mueren bajo la gris capa de piedra sin alma. La muralla de piedra avanza implacable, incesante, inconteniblemente sobre el verde, aplastando los intensos brotes de la vida para ratificar el hambre de oro.

La Fiebre del Oro de 1849 atrajo a California a cientos de miles de los que buscaban el metal precioso que en tan gran medida supera el valor del trabajo invertido en él. Resulta difícil obligarse a la demencia que experimenta la gente víctima de la locura del oro. Aunque por medio de una pequeña muestra que experimenté yo, puedo imaginar con facilidad qué tifón, qué huracán, qué locura de pasión tiene que haber sido esta búsqueda elemental del oro. Una vez, muchísimo más tarde, en la República de Kabardino-Balkaria, me encontraba en un lugar en las montañas donde se acababa de descubrir oro.

Un cañadón angosto.

Un arroyo.

Unas pocas máquinas primitivas, destartaladas, para lavar el oro.

Mi compañero y guía (¡como se puede imaginar, era uno de los camaradas de más jerarquía de la NKVD de la república!) se agachó y recogió unos cuantos puñados de tierra barrosa.

La tierra fue depositada en un gran plato de lata.

El ritmo de balanceo del plato de lata la lavó cuidadosamente.

Y de pronto se pudieron ver unos granos en el fondo.

¡Oro!

Me pareció que la tierra temblaba bajo nuestros pies, que estaba a punto de abrir sus entrañas y exhalar de repente, a través de su fangosa superficie parda, cubierta de matas de hierbas, millones de granos apenas visibles de polvo de oro... ¡oro!

Resulta fácil imaginar a personas que se lanzan sobre esa tierra, que tratan de abrazarla, ebrias con ese contacto con la riqueza dispersa bajo las suelas de sus botas; personas dispuestas a matar al dueño de los pies que osen pisar ese mar de oro, oculto bajo la opaca capa de tierra; personas decididas a lavar esa tierra inmoral y lascivamente rica, con la sangre caliente de cualquier competidor que se atreva a usurpar la salpicadura invisible de los granos de oro...

Los pies de miles de esos locos pisotean la tierra de Sutter, millares de manos la desgarran y la rompen; los dientes de miles de personas, que han llegado corriendo de todos los rincones de la tierra, están dispuestos a clavarse en la garganta, unos de otros, para obtener un trocito de la tierra que lleva en sus entrañas esa extraña cosecha del metal amarillo pálido.

El paraíso florecido de los huertos y campos californianos del capitán Sutter es pisoteado y vejado por sucias hordas ávidas de oro.

Y Sutter queda arruinado...

Pero el altivo anciano lanza miles de pleitos contra la horda invasora millares de acciones legales en respuesta a la terca invasión y ocupación de sus tierras.

Fue en California donde creció la ciudad de San Francisco, a partir de una pequeña misión que llevaba el nombre del santo.

Y creció inesperadamente y en forma extraña.

La bahía había quedado atestada de una masa como de arenques, de barcazas y barcos que se apiñaban en todos los ancladeros posibles.

Los barcos dejaban caer el ancla y quedaban anclados para siempre.

Los espacios entre los barcos se entrecruzaron de planchadas y más tarde fueron rellenados con arena.

En las cubiertas brotaron chozas.

Un solo piso. Después dos. Tres.

Las bodegas se convirtieron en sótanos.

Las cubiertas se unieron en calles y callecitas laterales.

La invasión de cubiertas y bodegas cubrió la superficie de la bahía mientras las montañas de escombros tapaban los verdes prados, tal como la arena misteriosamente susurrante cubre el paraíso otrora verde (ahora un salar en Asia Central).

De pronto un hombre, vigoroso y decidido, lanza un desafío a esa ciudad de barcos y barcazas que se aferra con tenacidad, como un pulpo, a la costa y las colinas circundantes, en una erupción de caseríos.

Entonces una nueva manada cae sobre California en una nube. Esta vez es una manada negra.

En la década de 1850 a 1860, la vestimenta de un abogado se componía de una larga levita y un alto sombrero de copa, peludo, como los que conocemos de los retratos de Lincoln y sus colegas de la profesión legal. Miles de levitas negras y sombreros de copa, como las bandadas de cuervos y las despeinadas águilas negras de las estepas, cayeron sobre San Francisco, pues era inminente una lucha sin precedentes: la lucha de todo un pueblo contra un hombre.

Y la tercera manada, negra y horrenda, dibujada en silueta contra los mástiles y faroles, en la bruma costera y la negrura de la noche de California, se extiende sobre las tierras del capitán Sutter, antes florecida y fructífera, en una tercera capa.

La manada negra-real... magnética.

¿Dónde, cómo y en qué circunstancias, hoy, o sin duda antes de la guerra, puede uno ver decenas y aun centenares de sombreros de copa negros, que vagan entre edificios viejos y bajos, desaparecen en el ocaso y de pronto quedan dibujados en siluetas bajo los rayos amarillos de una vela que caen sobre ellos a través de ventanitas enrejadas? ¿Puede existir semejante lugar, no sólo en las litografías de Daumier, sino en la vida real, donde se puede ver un espectáculo tan fantástico?

Sí. Existe, por cierto.

No se verán barbas o bigotes bajo los sombreros de copa, es verdad. Tal vez apenas un poco de vello en un labio superior, porque los usuarios no están agobiados por los años. Es probable que el mayor de ellos no tenga veinte años. Aun así, el misterioso ocaso oculta la edad de esas figuras en la silueta general de ellas, y las caras de los que usan sombrero de copa, los más jóvenes, realmente juveniles, y los misteriosos trucos de la luz, en esas calles traseras, ahondan aún más la fantasía, pues parecen gnomos escapados de las obras de Hoffmann, o extraños habitantes de los temibles cuentos de Poe.

Y en realidad son chicos.

Pero no chicos, sino muchachos, los hijos de familias inglesas privilegiadas que tienen los recursos necesarios para mandar a sus hijos a estudiar a Eton.

¡No mencioné el vecino castillo de Windsor, y los blancos cuellos redondos y los pantalones a rayas, porque habrían adivinado hace tiempo de quién y de qué se trataba!

Después de recorrer el castillo de Windsor, el depósito de los cuadernos de Leonardo y de los dibujos de Holbein, mi amigo el profesor Isaacs (de patillas rojas y bombín, y con el eterno paraguas en la mano) me llevó a visitar la cercana Eton. El primer eslabón en el sistema de educación inglés, que por su régimen, disciplina y espíritu modela a chicos frágiles, degenerados, sobrealimentados y mimados, y los convierte en caballeros severos, inhumanos y crueles, que no proclaman que son los dueños del mundo, como lo hacen los alemanes menos prudentes, sino que creen firmemente que lo son, y que actúan implacable y persistentemente para gloria de Britania, la Reina de los Mares.

En las frías aulas de Oxford y Cambridge, de mampostería Tudor y preTudor, en los refectorios, los remates de cuyas paredes se pierden en la oscuridad, en las altas naves de la iglesia, pero también en los magníficos laboratorios de física, química y electromagnetismo, se produce ese tipo de caballero cuyo primer diagrama se encuentra en la paradójica silueta del chico de Eton con su sombrero de copa. Y en el tercer eslabón de su carrera, que lleva de modo casi inexorable de Eton vía Oxford o Cambridge al Parlamento, el caballero ahora plenamente formado exhibe ante el mundo el extraordinario espectáculo de la inmutabilidad de la política británica de los Cadogan, con independencia de si los laboristas o los tories han sido puestos al timón del poder por el juego casual de las llaves en las urnas de votos...

Un alud de negro, ese color devorador, integró el círculo de mis concepciones favoritas durante mucho tiempo. De vez en cuando lo alimentan nuevas impresiones entrelazadas: el viaje a Windsor, una página de la novela de Cendrars, las montañas de escombros cerca de Sacramento, y aun la bandada de negros buitres en México, que vuelan en círculo sobre los cuerpos de los caballos que cayeron en la corrida de toros y que fueron arrastrados hasta el patio trasero.

Los buitres negros sentados, tranquilos, en la cerca que rodea el patio trasero del ruedo en Mérida, la capital de Yucatán.

Esperan...

Pero Giordano Bruno, Lawrence y la peste dejan paso rápidamente a otro candidato en la agenda de mis trabajos proyectados.

Este protagonista está casi matemáticamente calculado.

Creo que fue así, por la intersección de las órbitas de otros cuerpos celestes, que se calculó el planeta Urano mucho antes que lo viese el ojo humano con la ayuda de un poderoso telescopio.

¿Pero qué empezaron por hacer con la llegada del sonido al cine?

Biografías de músicos.

¿Y qué harán con la llegada del color?

Biografías de pintores.

¿Qué no debería hacerse con el advenimiento del sonido y el color al cine?

¡Ni una ni otra cosa!

¿Qué se debería hacer?

Ni lo primero, ni lo segundo.

¡Una tercera cosa!

No la biografía de un pintor, no la biografía de un músico, sino... ¡la biografía de un poeta!

Y así nació la idea de hacer una película sobre Pushkin.

Pushkin comparte el destino de la peste, Bruno y Lawrence. Yace en la sección del archivo dedicada a "Proyectos".

Del campo de los trabajos prácticos con el color llega la noticia de que la película de color todavía no está lista. Aún no se solucionaron los problemas técnicos del color. El color no es todavía una herramienta obediente en manos del artesano o el investigador, sino un tirano amenazador y feroz. No sólo quema los trajes de los actores y derrite el maquillaje en los torrentes de muchas y poderosas unidades de iluminación; además es un canalla que endurece el corazón mismo de la concepción del color; es un villano que pisotea los matices de la percepción del color; es un haragán y un inútil que en medida alguna puede ponerse a la altura de los conceptos del color, de la fantasía del color, del vuelo de la imaginación con el color.

Y entonces llegó *Iván*.

Y entonces llegó la guerra.

Y después, más tarde, la victoria.

Y una marea de abominación en colores brotó de la cinematografía de la Alemania derrotada.

Pero también llegó la película de color de doble emulsión.

Y entonces se inicia una nueva cadena de accidentes que se aparea, después de la guerra, a la cadena de planes de preguerra respecto del color.

Por supuesto, el ansia actual por el color nace en forma directa del trabajo con el contrapunto sonoro-visual. Pues sólo el color, el color y otra vez el color, es capaz de solucionar por completo el problema de la medición y la reducción de los valores sonoros a una unidad de sonido común.

Una vez, en un saludo entusiasta a la llegada del sonido al cine, escribí con suma condescendencia sobre el color y el cine tridimensional como incapaces de contribuir con algo fundamentalmente nuevo en el campo de la forma cinematográfica. (Pudovkin y Alexandrov firmaron junto conmigo la declaración "Sobre el cine sonoro".) Entonces existía apenas una expectativa en cuanto a las posibilidades del contrapunto audiovisual en el cine, y en esa época las películas acababan de iniciar un esfuerzo por alcanzar el desarrollo del sonido. Ahora la práctica de la cinematografía audiovisual es un aporte concreto al desarrollo del cine. Y el sonido, que trata de realizarse en forma visual, lucha con energía en la limitación del blanco y negro, que frena su ansia de una fusión completa con la imagen. Las formas superiores de la finidad orgánica del esquema melódico de la música y de la construcción total del sistema de sucesivas tomas de color sólo son posibles con el advenimiento del color al cine.

Pero para pasar de las frases generales a lo concreto; de un programa a la acción; de las proclamas a la práctica. ¡De los discursos a la historia de lo triste y lo gracioso, lo depresivo y lo satisfactorio, de los excitantes y jubilosos, aunque a menudo lamentables altibajos en los caminos del trabajo concreto con el color en dos rollos de la segunda parte de *Iván el Terrible*!

¿Hay aquí algo que no sea accidental?

Está el hecho de que Serguei Prokofiev se fue de Alma-Atá antes que yo. Y era imposible filmar la fiesta de *Iván el Terrible* y la danza de los *oprichniki* si la música no estaba y compuesta y grabada. Ese hecho nos obligó a trasladar a Moscú la filmación de la fiesta y la danza. Más aún, Prokofiev estaba mal de salud, y aparte de la necesidad de terminar *La guerra y la paz* y *Cenicienta*, no encontró tiempo ese verano para darme la partitura que necesitaba.

Se acercaba el otoño, y el invierno no estaba lejos. El estudio se encontraba preparado desde el verano, pero la partitura se demoraba.

En ese entonces se realizaba una conferencia sobre el color en el Club del Cine de Moscú.

No existe un espectáculo más triste que los debates y las discusiones sobre algo que nadie ha tenido todavía entre sus manos. La vacuidad de la discusión resultaba irritante, pero el complemento gratuito de esto lo ponía a uno más furioso todavía. Fue una muestra de trabajos en color por los norteamericanos, los alemanes y las pocas almas valerosas que, forzando el sistema soviético de doble y triple emulsión de preguerra, trataron de alardear, de jactarse de que también nosotros podíamos mostrar en la pantalla "la desdichada opulencia de los aderezos" y "el falso rubor de una mejilla".

La ira es un maravilloso estímulo creador. Pero de pronto, en medio de esa trivialidad importada de bailes de zaraza, apareció en la pantalla una película documental. Un documental filmado en colores: *La Conferencia de Potsdam*. El color de este film es espantoso en algunas partes. En algunos lugares las caras tienen color de ladrillo; en otras, violeta. Verde es el color de una tortilla de cebolla o el del óxido en las monedas de cobre antiguas. Dos tercios del espectro son imposibles. ¡No! Pongamos que la mitad. Pero aquí en la pantalla hay una serie de departamentos interiores de Cecilienhof (?), y entre ellos ciertas habitaciones.

Una deslumbrante alfombra roja cubre toda la superficie de la pantalla.

Una fila de sillas blancas tapizadas de rojo la corta al sesgo.

¡El rojo existe!

Más aún, en unas pocas tomas se muestra el Pabellón Chino de Sans Souci.

Una vez, cuando visitaba Potsdam, lo vi, junto con otras reliquias del reinado de Federico II. Las figuras chinas doradas también están dadas con éxito. Lo que es más, también están logrados los reflejos en ellas de los peldaños de mármol verde y blanco.

Está el rojo.

Y el dorado funciona.

El negro, por supuesto.

Si se pudiera dar por sentado que el azul claro sale bien... quizá se podría probar. El estudio para la fiesta de *Iván el Terrible* estaba preparado desde el verano. La fiesta debe estallar entre la escena oscura de la conspiración contra el zar y la lúgubre escena del intento de asesinarlo. ¿Por qué no esa misma explosión... en colores?

El color entrará en una danza explosiva de colores, y se perderá hacia el final de la fiesta, fluyendo en forma imperceptible hacia la fotografía en blanco y negro... hacia el tono de la trágica muerte accidental del príncipe Vladimir Andreievich a manos del asesino enviado por su madre para matar al zar.

> "Del campo de los trabajos prácticos con el color llega la noticia de que la película de color todavía no está lista. Aún no se solucionaron los problemas técnicos del color. El color no es todavía una herramienta obediente en manos del artesano o el investigador, sino un tirano amenazador y feroz."

NOTICIAS BIOGRÁFICAS, SELECCIÓN DE TEXTOS Y FOTOS POR GUILLERMO PIRO. DE *MEMORIAS INMORALES*, POR SERGEI EISENSTEIN. SE REPRODUCE AQUÍ POR GENTILEZA DE JAVIER VERGARA EDITOR.

Color

Sutter, antes florecida y fructífera, en una tercera capa.

La manada negra-real... magnética.

¿Dónde, cómo y en qué circunstancias, hoy, o sin duda antes de la guerra, puede uno ver decenas y aun centenares de sombreros de copa negros, que vagan entre edificios viejos y bajos, desaparecen en el ocaso y de pronto quedan dibujados en siluetas bajo los rayos amarillos de una vela que caen sobre ellos a través de ventanitas enrejadas? ¿Puede existir semejante lugar, no sólo en las litografías de Daumier, sino en la vida real, donde se puede ver un espectáculo tan fantástico?

Sí. Existe, por cierto.

No se verán barbas o bigotes bajo los sombreros de copa, es verdad. Tal vez apenas un poco de vello en un labio superior, porque los usuarios no están agobiados por los años. Es probable que el mayor de ellos no tenga veinte años. Aun así, el misterioso ocaso oculta la edad de esas figuras en la silueta general de ellas, y las caras de los que usan sombrero de copa, los más jóvenes, realmente juveniles, y los misteriosos trucos de la luz, en esas calles traseras, ahondan aún más la fantasía, pues parecen gnomos escapados de las obras de Hoffmann, o extraños habitantes de los temibles cuentos de Poe.

Y en realidad son chicos.

Pero no chicos, sino muchachos, los hijos de familias inglesas privilegiadas que tienen los recursos necesarios para mandar a sus hijos a estudiar a Eton.

¡No mencioné el vecino castillo de Windsor, y los blancos cuellos redondos y los pantalones a rayas, porque habrían adivinado hace tiempo de quién y de qué se trataba!

Después de recorrer el castillo de Windsor, el depósito de los cuadernos de Leonardo y de los dibujos de Holbein, mi amigo el profesor Isaacs (de patillas rojas y bombín, y con el eterno paraguas en la mano) me llevó a visitar la cercana Eton. El primer eslabón en el sistema de educación inglés, que por su régimen, disciplina y espíritu modela a chicos frágiles, degenerados, sobrealimentados y mimados, y los convierte en caballeros severos, inhumanos y crueles, que no proclaman que son los dueños del mundo, como lo hacen los alemanes menos prudentes, sino que creen firmemente que lo son, y que actúan implacable y persistentemente para gloria de Britania, la Reina de los Mares.

En las frías aulas de Oxford y Cambridge, de mampostería Tudor y preTudor, en los refectorios, los remates de cuyas paredes se pierden en la oscuridad, en las altas naves de la iglesia, pero también en los magníficos laboratorios de física, química y electromagnetismo, se produce ese tipo de caballero cuyo primer diagrama se encuentra en la paradójica silueta del chico de Eton con su sombrero de copa. Y en el tercer eslabón de su carrera, que lleva de modo casi inexorable de Eton vía Oxford o Cambridge al Parlamento, el caballero ahora plenamente formado exhibe ante el mundo el extraordinario espectáculo de la inmutabilidad de la política británica de los Cadogan, con independencia de si los laboristas o los tories han sido puestos al timón del poder por el juego casual de las llaves en las urnas de votos...

Un alud de negro, ese color devorador, integró el círculo de mis concepciones favoritas durante mucho tiempo. De vez en cuando lo alimentan nuevas impresiones entrelazadas: el viaje a Windsor, una página de la novela de Cendrars, las montañas de escombros cerca de Sacramento, y aun la bandada de negros buitres en México, que vuelan en círculo sobre los cuerpos de los caballos que cayeron en la corrida de toros y que fueron arrastrados hasta el patio trasero.

Los buitres negros sentados, tranquilos, en la cerca que rodea el patio trasero del ruedo en Mérida, la capital de Yucatán.

Esperan...

Pero Giordano Bruno, Lawrence y la peste dejan paso rápidamente a otro candidato en la agenda de mis trabajos proyectados.

Este protagonista está casi matemáticamente calculado.

Creo que fue así, por la intersección de las órbitas de otros cuerpos celestes, que se calculó el planeta Urano mucho antes que lo viese el ojo humano con la ayuda de un poderoso telescopio.

¿Pero qué empezaron por hacer con la llegada del sonido al cine?

Biografías de músicos.

¿Y qué harán con la llegada del color?

Biografías de pintores.

¿Qué no debería hacerse con el advenimiento del sonido y el color al cine?

¡Ni una ni otra cosa!

¿Qué se debería hacer?

Ni lo primero, ni lo segundo.

¡Una tercera cosa!

No la biografía de un pintor, no la biografía de un músico, sino... ¡la biografía de un poeta!

Y así nació la idea de hacer una película sobre Pushkin.

Pushkin comparte el destino de la peste, Bruno y Lawrence. Yace en la sección del archivo dedicada a "Proyectos".

Del campo de los trabajos prácticos con el color llega la noticia de que la película de color todavía no está lista. Aún no se solucionaron los problemas técnicos del color. El color no es todavía una herramienta obediente en manos del artesano o el investigador, sino un tirano amenazador y feroz. No sólo quema los trajes de los actores y derrite el maquillaje en los torrentes de muchas y poderosas unidades de iluminación; además es un canalla que endurece el corazón mismo de la concepción del color; es un villano que pisotea los matices de la percepción del color; es un haragán y un inútil que en medida alguna puede ponerse a la altura de los conceptos del color, de la fantasía del color, del vuelo de la imaginación con el color.

"Del campo de los trabajos prácticos con el color llega la noticia de que la película de color todavía no está lista. Aún no se solucionaron los problemas técnicos del color. El color no es todavía una herramienta obediente en manos del artesano o el investigador, sino un tirano amenazador y feroz."

Y entonces llegó *Iván.*

Y entonces llegó la guerra.

Y después, más tarde, la victoria.

Y una marea de abominación en colores brotó de la cinematografía de la Alemania derrotada.

Pero también llegó la película de color de doble emulsión.

Y entonces se inicia una nueva cadena de accidentes que se aparea, después de la guerra, a la cadena de planes de preguerra respecto del color.

Por supuesto, el ansia actual por el color nace en forma directa del trabajo con el contrapunto sonoro-visual. Pues sólo el color, el color y otra vez el color, es capaz de solucionar por completo el problema de la medición y la reducción de los valores sonoros a una unidad de sonido común.

Una vez, en un saludo entusiasta a la llegada del sonido al cine, escribí con suma condescendencia sobre el color y el cine tridimensional como incapaces de contribuir con algo fundamentalmente nuevo en el campo de la forma cinematográfica. (Pudovkin y Alexandrov firmaron junto conmigo la declaración "Sobre el cine sonoro".) Entonces existía apenas una expectativa en cuanto a las posibilidades del contrapunto audiovisual en el cine, y en esa época las películas acababan de iniciar un esfuerzo por alcanzar el desarrollo del sonido. Ahora la práctica de la cinematografía audiovisual es un aporte concreto al desarrollo del cine. Y el sonido, que trata de realizarse en forma visual, lucha con energía en la limitación del blanco y negro, que frena su ansia de una fusión completa con la imagen. Las formas superiores de la finidad orgánica del esquema melódico de la música y de la construcción total del sistema de sucesivas tomas de color sólo son posibles con el advenimiento del color al cine.

Pero para pasar de las frases generales a lo concreto; de un programa a la acción; de las proclamas a la práctica. ¡De los discursos a la historia de lo triste y lo gracioso, lo depresivo y lo satisfactorio, de los excitantes y jubilosos, aunque a menudo lamentables altibajos en los caminos del trabajo concreto con el color en dos rollos de la segunda parte de *Iván el Terrible*!

¿Hay aquí algo que no sea accidental?

Está el hecho de que Serguei Prokofiev se fue de Alma-Atá antes que yo. Y era imposible filmar la fiesta de *Iván el Terrible* y la danza de los *oprichniki* si la música no estaba y compuesta y grabada. Ese hecho nos obligó a trasladar a Moscú la filmación de la fiesta y la danza. Más aún, Prokofiev estaba mal de salud, y aparte de la necesidad de terminar *La guerra y la paz* y *Cenicienta*, no encontró tiempo ese verano para darme la partitura que necesitaba.

Se acercaba el otoño, y el invierno no estaba lejos. El estudio se encontraba preparado desde el verano, pero la partitura se demoraba.

En ese entonces se realizaba una conferencia sobre el color en el Club del Cine de Moscú.

No existe un espectáculo más triste que los debates y las discusiones sobre algo que nadie ha tenido todavía entre sus manos. La vacuidad de la discusión resultaba irritante, pero el complemento gratuito de esto lo ponía a uno más furioso todavía. Fue una muestra de trabajos en color por los norteamericanos, los alemanes y las pocas almas valerosas que, forzando el sistema soviético de doble y triple emulsión de preguerra, trataron de alardear, de jactarse de que también nosotros podíamos mostrar en la pantalla "la desdichada opulencia de los aderezos" y "el falso rubor de una mejilla".

La ira es un maravilloso estímulo creador. Pero de pronto, en medio de esa trivialidad importada de bailes de zaraza, apareció en la pantalla una película documental. Un documental filmado en colores: *La Conferencia de Potsdam.* El color de este film es espantoso en algunas partes. En algunos lugares las caras tienen color de ladrillo; en otras, violeta. Verde es el color de una tortilla de cebolla o el del óxido en las monedas de cobre antiguas. Dos tercios del espectro son imposibles. ¡No! Pongamos que la mitad. Pero aquí en la pantalla hay una serie de departamentos interiores de Cecilienhof (?), y entre ellos ciertas habitaciones.

Una deslumbrante alfombra roja cubre toda la superficie de la pantalla.

Una fila de sillas blancas tapizadas de rojo la corta al sesgo.

¡El rojo existe!

Más aún, en unas pocas tomas se muestra el Pabellón Chino de Sans Souci.

Una vez, cuando visitaba Potsdam, lo vi, junto con otras reliquias del reinado de Federico II. Las figuras chinas doradas también están dadas con éxito. Lo que es más, también están logrados los reflejos en ellas de los peldaños de mármol verde y blanco.

Está el rojo.

Y el dorado funciona.

El negro, por supuesto.

Si se pudiera dar por sentado que el azul claro sale bien... quizá se podría probar. El estudio para la fiesta de *Iván el Terrible* estaba preparado desde el verano. La fiesta debe estallar entre la escena oscura de la conspiración contra el zar y la lúgubre escena del intento de asesinarlo. ¿Por qué no esa misma explosión... en colores?

El color entrará en una danza explosiva de colores, y se perderá hacia el final de la fiesta, fluyendo en forma imperceptible hacia la fotografía en blanco y negro... hacia el tono de la trágica muerte accidental del príncipe Vladimir Andreievich a manos del asesino enviado por su madre para matar al zar.

NOTICIAS BIOGRÁFICAS, SELECCIÓN DE TEXTOS Y FOTOS POR GUILLERMO PIRO. DE *MEMORIAS INMORALES*, POR SERGEI EISENSTEIN. SE REPRODUCE AQUÍ POR GENTILEZA DE JAVIER VERGARA EDITOR.

Extracción

Tomando una letra por columna, descubra en cada tablero cinco palabras del tema indicado. Una palabra no puede tener dos o más letras extraídas de una misma fila.

1. Pie y pierna

T	E	D	S	O
D	A	S	O	R
F	A	R	L	S
T	U	M	O	N
M	E	L	U	O

2. La abeja

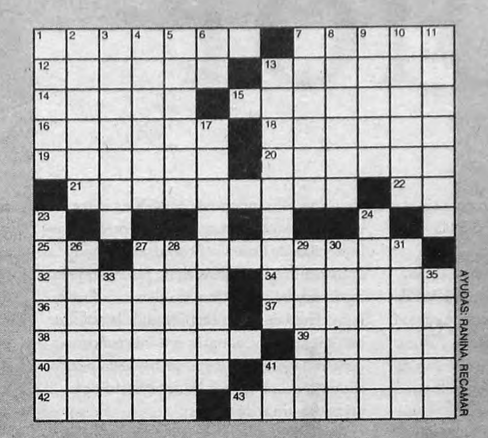
H	A	L	F	A
C	U	I	V	A
R	E	N	V	A
L	I	E	N	A
N	E	R	D	O

3. Autores franceses

G	A	R	E	N
V	R	N	O	S
C	I	E	N	T
G	E	M	U	E
S	E	M	E	N

Enigmático

En las definiciones de este crucigrama encontrará intercalaciones (La caSA DEl marqués = SADE), juegos de palabras (En la LEVadura, la moneda búlgara= LEV), acertijos (Descubrió un continente = COLON) y anagramas (donde deberá buscar otra palabra con las mismas letras que una dada pero en otro orden: ENIGMA = IMAGEN). Estos últimos están en negritas.



HORIZONTALES

1. Corta océano esta parte de la proa.
7. Busca larga cuchilla para empapar.
12. Querría a María.
13. Allí se lava boca, manos y cara.
14. **Palpa** lo del Papa.
15. **No tiras** a los déspotas.
16. Cuando paso más cerca, empiezas a mostrarte.
18. Galio, titanio y calcio para el boxceador argentino.
19. Dirá Nina que es la artería bajo la lengua.
20. **A banda** de maleantes abanicad.
21. Por la tarde, sola dormía en un lugar que aflige.
22. Voz para arrullar al rorro.
25. Erbio en el error.
27. Que **me den rama** para las maderas de una obra.
32. Busca detener al alumno del instituto militar.
34. Buscaba bolsas para poner la amapola.
36. Amontonar en **la pira**.
37. **No caes** en el banco de arena.
38. En el **morro da** al habitante.
39. Nunca serán **majas**.
40. Pasa dos veces ante las carnes cocidas a las brasas.
41. Esa **capota** es cosa de escaso valor.
42. Cultiva **rosas** en terrenos llanos.
43. Su **ros posó** en materiales permeables.

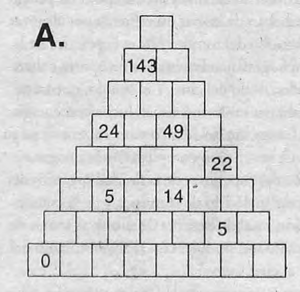
VERTICALES

1. **Parta** para cubrir.
2. Haced pan para vuestras **amadas**.
3. Una **esponja** para el nipón.
4. **Miras a** uno de los tres mosqueteros.
5. **No lima** en el nombre italiano de esta ciudad.
6. Las iniciales de Alda en el Aar.
7. **A barco** de los moros llaman así.
8. Ava tardó por una vicisitud.
9. No halla ninguna cosa en el volcán argentino.
10. **Cobra a** unos por asir con la boca.
11. Tengo **dos aros** de color rojo claro.
13. **Guarda lis** con ataduras.
17. El **sardo sale** de los lugares donde se conservan carnes.
23. **Remarca** al bordar en realce.
24. Adeudemos **ambos de casimir**.
26. Se **posará** la zorra.
27. Mel adora lo de color de miel.
28. Remata dos paquetes de cigarrillos.
29. **Rebaja** la colmena.
30. Se hamaca como un simio.
31. **No nota** que no ha nacido.
33. Expresarás que es **sidra**.
35. **Solas** pusieron estas piedras.
41. Río italiano en Polonia.

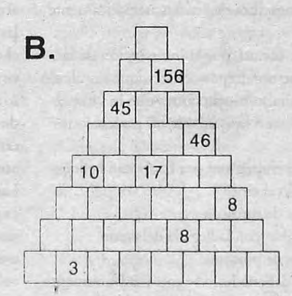
Pirámides Numéricas

Complete las pirámides colocando un número de una o más cifras en cada casilla, de modo tal que cada casilla contenga la suma de los dos números de las casillas inferiores. Como datos se dan, en cada caso, algunos números ya indicados.

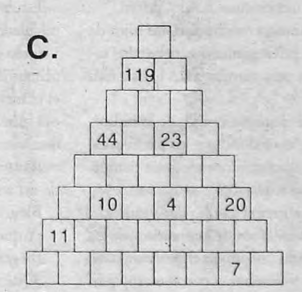
A.



B.

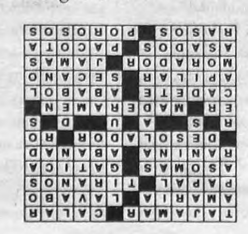


C.



Soluciones

Enigmático



Extracción

1. Pie y pierna
Talón, dedos, fémur, tarso, muslo.
2. La abeja
Huevo, celda, reina, larva, ninfa.
3. Autores franceses
Genet, Verne, Camus, Green, Simon.

Pirámides Numéricas

